

# ヒッチコック『見知らぬ乗客』における 欲望／罪の移動の視覚化： 深夜の密談のシーンの分析を中心に（2）

木 村 建 哉

## 2. 『見知らぬ乗客』の中での深夜の密談のシーンの位置付け

前節において、『見知らぬ乗客』においては欲望／罪の移動の各契機が明確に構造化され視聴覚化されている、と述べた。欲望／罪の移動の基本を成す契機とは、想像的恋愛関係に陥る二人の出会い、欲望の移動、罪の移動の三つであろう。これら三つの契機は、『見知らぬ乗客』においては、それぞれに対応する三つのシーンとして、脚本のレベルにおいて緻密に構造化されるとともに、視聴覚的に明確に演出されている。これら三つのシーンをそれぞれ挙げておけば、二人の出会いのシーンは、映画の冒頭でガイとブルーノが知り合い、交換殺人について会話するところまでのシーン（DVD, ch. 1-4, 0:00.00-0:10.27）であり、欲望の移動のシーンは、妻との離婚の話し合いが不調に終わったメトカフからガイがアンに電話し、その後に自宅で母親と話すブルーノへとショットが切り替わる（通常ならば別々の二つのシーンないしそのそれぞれの一部と見なされがちな）シーン（DVD, ch. 6-7, 0:14.37-0:18.41）であり、そして罪の移動の場面が、今回取り上げるブルーノとガイの深夜の密談のシーン（DVD, ch. 12, 0:29.38-0:34.18）である。

深夜の密談のシーンを分析する前に、他の二つのシーンについて、これらの視聴覚的特徴及び脚本のレベルでの構造的な特徴をまず確認しておきたい。

## 2.1. 出会いのシーン

ガイとブルーノの出会いのシーン (DVD, ch.1-4, 0:00.00-0:10.27) で視覚的に重要であるのは、二人を一貫して足元のみによって、しかも左右対称に示すことによって (カメラは、ブルーノを向かって左から、ガイを向かって右から、それぞれ捉える)、ガイとブルーノが相互にシンメトリカルな鏡像的な双数関係にあることが視覚的に提示されているということである<sup>1)</sup>。言い換えれば、ガイとブルーノの二人の出会い、ムラデン・ドラールの言葉を借りれば「偶然のように美しい」(スラヴォイ・ジジェク (監修) 1994:201) 運命の恋 (あるいは呪われた恋) の出会いとして視覚的に提示されているのである<sup>2)</sup>。

だが、ここでさらに重要なことを指摘しておく必要がある。そもそもガイとブルーノの出会いは二人の靴が偶然に触れ合ったことからであったが、実はこの記述は必ずしも正確ではない。より正確に言うならば、足を組もうとしたガイの靴がブルーノの靴に触れてしまったのであり、ブルーノの想像的な論理においては、ガイの方からブルーノに接近してきたのであって、このブルーノの想像的な論理は、実は視覚的な演出のレベルにおいても正当化されている。というのも、この出会いの場面においては、一貫して先に現れたブルーノを後からガイが追い掛けているからである<sup>3)</sup>。この点の重要性についてはまた後で触れる。

このシーンにおいて脚本のレベルで重要なのは、ブルーノが母親と密着した関係にあることが彼女の作ったブルーノという名入りのネクタイピンを巡るセリフによって暗示されていることであり、またブルーノが、有名なあるいは売り出し中のテニス選手ガイに対して「(立派な) 仕事をしている人々には敬服します／が大好きです。[I certainly admire people who do things.]」、あるいは「そんなに重要な立場にいるのはさぞや素晴らしいんでしょうね。[It must be pretty exciting to be so important.]」、「好きで敬服している／大好きな人に会うと喋りすぎてしまうんです。[I meet somebody who I like and admire, and I open my mouth too much.]」等と語ることで、有名な成功者ガイに対する憧れ・好意の念をほとんどあからさまに表明していることである<sup>4)</sup>。

直後の、コンパートメントに移っての会話シーンでは、ブルーノは、自分が酒とギャンブルで身を持ち崩して大学を三校も退学になった失敗

者で、父親からは“bum”（「怠け者／飲んだくれ／甲斐性無し」）と言われていること、自分に対して厳格なその父親を憎んでいること、「自分はあなたとは違う。[I'm not like you.]」ことを語る。

ここでは、大文字の〈他者〉の欲望に応じて有名テニス選手となり、さらには上院議員の娘を恋人として自我理想を現実のものとしつつある（義理の父親の後を継いで政界入りを狙う）ガイに対して、大文字の〈他者〉と折り合いを付けることが出来ず、自我理想たるべき父親と同一化することの出来ないブルーノという対照（contrast）が示されている。しかし、対照（contrast）だけで対称性（symmetry）が無いならば、憧れは想像的レベルにおいてさえ恋愛関係となることは出来ないであろう。

ガイとブルーノの間には、視覚的なレベルにおいてのみならず、脚本のレベルあるいは物語の構造のレベルにおいても、対称性（symmetry）あるいは共通性が設定されている。このことを、今問題としている場面を越えることになるが、映画全体の構造の問題として確認しておきたい。

まず、ガイとブルーノには、ファーストネームのない父親をそれぞれに持つという共通点がある。彼らの父親は、映画の中では決してファーストネームで呼ばれることが無く、したがって役名としてもファーストネームがないのである。ブルーノの父親は、映画の中では、あるいは「アントニー氏 [Mr. Anthony]」、ブルーノによっては“Father”と呼び掛けられ、ブルーノが第三者（母親やガイ）に向かって話すときには“my father”と名指されており、妻であるブルーノの母親からは、ファーストネームでは名指されず、彼女がブルーノに対して彼のことを言う際には“your father”と名指されている。この父親は息子ブルーノと妻に対しては冷たく権威的な父親である。

ガイの実の父親あるいは両親は映画に全く登場しないが、ガイに対しては、恋人アン・モートンの父親、つまり彼の未来の義理の父親とならずのモートン上院議員が、父親が果たすべき自我理想の役割を果たしている<sup>5)</sup>。モートン上院議員（レオ・G・キャロル）は、娘アンからは“Father”と呼ばれ、その妹である娘バーバラ（パトリシア・ヒッチコック）からは、“Daddy”と呼ばれるが、ファーストネームで呼ばれることはなく、ガイからは“Sir”あるいは“Senator Morton”(!)と呼ばれる（こ

れが未来の義理の父親になるはずの人間に対する呼び方だろうか)。物腰の柔らかさと diplomatic な物言いとを特徴とする一見柔和なこの男は、実はブルーノの父親に劣らず父権的、抑圧的であり、公平ではあるが冷酷である。ガイの妻ミリアムの殺人事件の後は、ガイを助け保護しようとしているように見えながら（「私の経験で守ってあげよう… [Be guarded by my experience...]」）、実は上院議員（大文字の〈他者〉が取りうる具体的な姿の典型例）としての自分の体面を常に第一に考えている。彼の特徴は、個人の感情を交えず血の通わない公平さ（impersonality）であり、殺されたガイの妻ミリアムのことをバーバラが「売女だった [She was a tramp.]」と言うと、「[…] 私たちの内の最低の値打ちの者でも生命の権利と幸福を追求する権利がある [the most unworthy of us has a right to life and the pursuit of happiness.]」とアメリカ合州国独立宣言を引用してたしなめる。彼にとっては体面が第一であり、疑われるからといってガイの試合休場を認めない（そして、アンは、練習が出来ないという不安を訴えていたガイのことを一切気遣うことなく、即座に父に同意する）。

ブルーノとガイは、象徴的な秩序への参入の成功の度合いにおいては一見すると大きな違いがあるが、実はともに抑圧的な大文字の〈父〉（あるいは〈父の名／否 [Nom/n du Père]〉）の下で悩む子供であり、その幼児性においても多くの共通点を持つ。ブルーノの誰とでも馴れ馴れしくすぐに知り合いになってしまう一見したところの親しみやすさは、象徴的な秩序への参入の能力（社交性）であるよりはむしろ幼児的な親和性である。一方ガイは、モートン家の「子供」であるバーバラとは兄妹のように仲が良く、彼女のことを“Babs”という愛称で呼ぶ（これに対して、彼女の父親は彼女のことを「バーバラ」としか呼ばない<sup>6)</sup>）。彼は、バーバラとともに、自分を監視している刑事の一人と仲良くなり、自分に不利になりかねないこと、すなわちプロのテニス選手になるつもりはなく、政界入りしたいと思っていることを彼にペラペラと喋ってしまい、そんなことを刑事である自分に言っただけだとやんわりとたしなめられる。つまりガイとブルーノの両者において、人間関係が基本的に幼児的であり、社交性と、単に幼児的な親しみやすさ、無邪気な馴れ馴れしさとの区別がつかない。

ブルーノとガイは、幼児的な怒りやすさにおいても共通性を持ってい

る。ブルーノは狂人扱いされる度に激怒する。母親がブルーノに、自制心を失わないように（“Let's not lose control.”）と説くセリフもある。ガイは、上院議員の娘との結婚が将来の栄達につながることを指摘されるたびに色をなして否定する。またガイは、離婚の話をしに妻ミリアムが勤めているレコード店に行った際に、ミリアムが、気が変わって、自分から言い出した離婚に今は応じる意志がないと言うと、逆上して彼女に掴み掛かり、レコード店の店主と思しき老人に止められる。

だが、ガイがブルーノと決定的な共通性を持つのは、順調に行っているかに見える自我理想との同一化（上院議員の娘との結婚による政界への進出）が、実は妻との離婚話の難航によって阻害されており、その困難さが実質的にはブルーノの場合と変わらない、という点においてである。

ブルーノとガイは対照的であるように見えて、象徴的な秩序との関係という構造的な面から見れば共通であり、彼ら二人は、視覚的な提示の次元のみならず、構造的な位置付けにおいても、入れ換え可能なシンメトリカルな関係にあるのだ。正にここに、想像的な恋愛関係が入り込む余地がある。ブルーノからガイへの交換殺人の申し出は、「君の欲望を代わりに僕が果たすから、そうしたら僕のことを認めて、愛して、そして今度は僕に同じことをして！」という求愛に他ならない。ガイはこの求愛を、象徴的な秩序を持ち出して頑としてはねつけることが出来ない。彼自身の象徴的な秩序への参入、大文字の〈他者〉への同一化が阻害されているからである<sup>7)</sup>。

ガイはブルーノの申し出を、ジョークとして曖昧に遣り過そうとする<sup>8)</sup>。これ自体が、求愛の申し出に対しては凡そ最悪の返答であるのだが、彼はさらに取り返しの付かない失策を犯す。最愛の女<sup>ひと</sup>アンから貰ったライターを、この初めて会った見知らぬ男ブルーノのコンパートメントに置き忘れてしまうのである。当然ブルーノは、最愛の女からのプレゼントを、今度はガイが自分にくれたのだ、自分の愛の申し出は受け入れられたのだ、と正に想像的なレヴェルで解釈するだろう。このライターはブルーノにとって、魅惑的かつ致命的な対象となる。このライターに魅惑されて想像的な恋愛感情に突き進むブルーノは、そのために象徴的な秩序から完全に脱落して、遂には文字通り死を迎えることになるのだから。

実は、既にライターを置き忘れてしまった時点で、ガイは罪を背負うことを余儀なくされたのだと言ってもよい。たまたまうっかり忘れてしまったのだ、という言い訳は通用しない。フロイトが指摘したように、失錯行為は無意識の欲望を物語るのであるから。このことは、ブルーノに足をぶつけてしまったという最初の失策にも当てはまる。既に指摘したように、ブルーノの想像的な論理においてのみならず、イマージュの視覚的な演出という水準においても、そもそもガイの方がブルーノを追い掛け、ガイの方からブルーノに足をぶつけてブルーノを誘ったのである。つまりガイは、ライターを置き忘れることによって、無意識の内にこう語っているのだ。「私の誘いに乗って話しかけて来てくれて有り難う。あなたの愛の申し出は確かに受け入れました。その印にこのライターをプレゼントしましょう。だから私の代わりに、邪魔な妻のミリアムを殺して下さい。」<sup>9)</sup>

ブルーノは、ガイの欲望を果たすことでこの愛のプレゼントに応えようとするだろう。ミリアムを殺したことをガイに報告に来たブルーノが、「一寸したプレゼントを持って来たよ。[I brought you a little present.]」と言ってミリアムの壊れた眼鏡をガイに渡すのは、ジョークではなく、正に文字通りのことである。この眼鏡は、ムラデン・ドラール（ジジェク（監修）1994:207）の言うような殺人の証拠であるというよりは、あるいはそうである以上に遥かに、ガイのくれたライターへのお礼なのだ。

だが大文字の〈他者〉は、自らを経由しないこうした想像的なレヴェルでの欲望の遣り取りを許さずに、それをしっかりと監視しているだろう。出会いのシーンの冒頭と罪の移動のシーンすなわち深夜の密談のシーンの冒頭には、背景に、象徴的秩序のまさにシンボルである国会議事堂（Capitol）が登場しているのである<sup>10)</sup>。

以上のことから、ガイからブルーノへの欲望の移動は、既にライターの贈与とともに行われていたのだと考えることも出来る。しかし、映画は想像的な論理を、物語のレヴェルにおいてのみではなく、視聴覚的に（イマージュの水準で）はっきりと示さなければならない。ガイからブルーノへの、ミリアム殺害の欲望の移動は、正に想像的な論理に見合う形で、テレパシーにでもよったのではないかという仕方によって生じ、具体的に視覚化されることになる。次にその場面を見てみよう。

## 2.2. 欲望の移動のシーン

ガイからブルーノへの欲望の移動が描かれているのは、ガイがメトカフの駅前の電話ボックスからアンに電話し、それに次いで、母親に切って貰った両手の爪をブルーノが見ているのが示されるシーン（DVD, ch.6-7, 0:14.37-0:18.41）である。この、二つに分かれたシーンと見なされもしようシーンにおいて何が起きているのかを以下に分析していく。

今問題としているシーンの前に、ガイは妻ミリアムとの離婚交渉のためにメトカフに出向き、レコード店で彼女と話し合うが、彼女はそもそも浮気して離婚を言い出した側であり、しかもガイの子供ではない子供を妊娠しているにも拘わらず、今になって離婚はしないと言い出す。どうやら男に捨てられたらしいミリアムは、今や人気選手となり、上院議員の令嬢と交際しているガイに対していまさらながらに未練が生じ（この未練は、ガイへの愛情によるのではなく、有名人の妻という立場への未練である）、また彼に嫉妬し邪魔しようとしているのだ。

ガイは、恋人アンへの電話で、妻ミリアムを「絞め殺してやりたい。[“I could strangle her.”]」と叫ぶ。すると次のショットで、両手を見つめるブルーノが映し出される。この両手の形は、人の首を絞める身振りであり、この身振りをブルーノは、ミリアム殺害の前に、遊園地で力試しのハンマーを握る前にもう一度反復し、三度目にブルーノがこの身振りをするのがミリアム殺害の時である<sup>11)</sup>。

無論、今問題としている場面においては、この身振りは直接には、母親に切って貰いマニキュアを塗って貰った両手の爪を見ている身振りなのであるが、そしてそのことによるブルーノの幼児性の強調と母子相姦的關係の暗示を見落とすべきではないのだが、映画の視覚的演出という次元において、ブルーノのこの身振りは、ミリアムを絞め殺してやりたいというガイの欲望がブルーノに移動したことを正に示している。

実は、ガイの“I could strangle her.”という叫びからブルーノの両手へのショットつなぎについては、既に双葉十三郎（筈見他（編集）1984:152に引用）、ドナルド・スポーター1994:250-52ら多くの批評家が言及しているのだが、より重要であるのは、その時同時に何が起きているかである。そのことを確認するためには、その前にもう一度、ガイとブルー

ノの出会いの場面を見直してみる必要がある。

ガイとブルーノの出会いの場面（DVD, ch.1-4, 0:00.00-0:10.27）においては、両者の顔の照明に明確な差異がある。ガイの顔がほぼ満遍なく明るく照らされているのに対して、ブルーノの顔には二重の仕方で影が付けられているのである。

これを詳しく確認する前に、まず古典的ハリウッド映画における俳優の顔の照明について基本的な事柄を整理しておこう。私見では、古典的ハリウッド映画のヒエラルキーにおいて、顔の照明に関して俳優は大きく三つの等級に分けられる。（１）顔の照明に関してほとんど配慮して貰えない脇役ないし端役、（２）顔に真っ黒な、あるいは顔全体に掛かる斑状の影、または輪郭の明瞭な影を付けられる悪役、（３）顔をフィルライトやレフ板やアイライト等による照明でほぼ満遍なく照らして貰える（そして時にはバックライトで顔の輪郭を輝かせてさえ貰える）善玉の主役及び主役に近い重要人物、の三つである<sup>12)</sup>。

さて、ガイとブルーノの出会いの場面において、ブルーノがガイの隣に席を移動して以降<sup>13)</sup>、両者の顔の照明には明瞭な差が付けられている。ガイの顔がほぼ満遍なく明るく照らされているのに対して、ブルーノの顔にはブラインドの影が筋状に差している。そして、列車の進行につれて木々の葉の影が顔に差するという想定で、時々ブルーノの顔全体に大きな斑状の影が明滅する。ガイの顔にも、列車の進行につれて時々薄い影が髪の毛の辺りに差しはするのだが、ブルーノのように顔全体に大きな影が明滅するという事はない。

言うまでもなくこのシーンはスタジオ撮影であり、照明は完全にコントロールされているのだから、ガイとブルーノの顔の照明のこの差は意図的であり、ガイを善玉、ブルーノを悪玉として印象付けるためのものである。そもそも二人の乗るタクシーが登場する時点から、ガイを善玉、ブルーノを悪玉として印象付ける演出は始まっていた。二人の乗っているタクシーは、黒と白の二色の同じボディーであるが、最初に登場するブルーノを乗せたタクシーは逆光の中トンネルを抜けて登場し、ボディーの黒さが強調され、ブルーノを下ろすところも日陰である。靴の白いエナメルウィングチップは、明るさよりはむしろエキセントリックさを含意し、しかも、停止したタクシーの下の路面に水を撒いて黒光りさせることで強調されている暗さをより一層際立たせる。縞のズボン



も、白いエナメルウィングチップの靴とともに、その足の持ち主がエキセントリックであり決して主人公ではあり得ないことを告げている<sup>14)</sup>。それに対してガイの乗るタクシーは、ボディーの白い部分を中心にして映され、ガイが降りるのも日向である。ガイの足下はオーソドックスな（白黒画面だがおそらくは茶色と思われる）オックスフォードシューズに無地のズボンであり、最初に見た瞬間にこちらの足の持ち主の方が主人公であると多くの観客は理解するであろう<sup>15)</sup>。

ガイを善玉、ブルーノを悪玉として区別するこのような類型的な演出は二人の会話が始まった後もさらに続き、ブルーノのエキセントリックな言動（勝手にガイの隣の席に移って来て、「あまり喋らないから読書が続いて」などと言う）とそれに対して怒ることもなくにこやかに対応するガイの分別をわきまえた対応の差や、ブルーノが身に付けた“Bruno”というタイピン（母親が作ったので仕方なくしているというブルーノの言い訳は、むしろ彼と母親との母子相姦的な関係性を思わせる）とタイピンがクロスアップになった時に同時に大写しになるネクタイのロブスターの柄の異様さが示される。服装について更に言えば、ヴェスト代わりのセーターを着て、キチンとしているがスポーツ選手らしいカジュアルさも感じさせるガイに対して、ヴェストは身に付けず、ポケットチーフをして<sup>16)</sup>、カフスボタンをしているブルーノは、気障な伊達男であることが強調されている。

先程述べた顔の影の付け方の差は、古典的ハリウッド映画ならば決して珍しくはない（とはいえ、非常に入念である）以上のような類型的な演出の一環なのだが、『見知らぬ乗客』は、あるいはヒッチコック映画は、そうした類型的な演出を覆し逆用することで、視聴覚的演出の効果を上げることになる。

ここまでの記述で予想される通り、今問題とする欲望の移動のシーンにおいては、電話ボックスに入った瞬間から、既にガイの顔には輪郭のかなりははっきりとした影が差しており、しかもその影は、眼の周辺を上下することで強調されているのだが<sup>17)</sup>、さらに駅を列車が通過するとともに、ガイの顔に真っ黒い影がはっきりと明滅するのである。ガイとブルーノの出会いのシーンにおいて、悪玉ブルーノの顔に付けられていた二重の影（輪郭のくっきりした影と顔全体に明滅する影）が、今やガイの顔に、しかもより強調された形で差しているのだ。ブルーノとの出会

いの場となっていた汽車がここでも登場し、ガイの顔に影を明滅させるとともに、その騒音によって電話での会話を邪魔することで、ガイが自らの欲望を大きな声で口走るように導いているのである。

ここで二種類の影のみならず、列車の走行音も、ガイとブルーノの出会いのシーンに既に登場していたことに注意しなくてはならない。列車の走行音は、二人の出会いのシーンの背景音として、小さく、しかしずっと鳴り続けていたのである。

整理しよう。ガイからブルーノへの欲望の移動のシーンにおいては、欲望の移動に先立って、二人の出会いとその時の会話を思い出させる列車が通過することによってガイの顔に真っ黒い影が明滅して、それまでガイが隠していた（抑圧していた）邪悪さがその顔に現れ、列車の走行音に導かれて、ガイは自らの欲望を大きな声で口にするようになるのである。このガイの叫びは、列車におけるブルーノの呼び掛け（交換殺人の誘い）への応答であり、ブルーノへの想像的な呼び掛けなのだ。そして、ブルーノの邪悪さがガイに移動し（あるいはブルーノの記憶がガイの邪悪さを引き出し）、それを受けてガイがブルーノに対して呼び掛けたからこそ、今度はガイの邪悪な欲望がブルーノに移動することが可能となるのである。

この欲望の移動のシーンの最後では、ブルーノは電話ボックスからのガイの想像的な、しかし視聴覚的に客観化された呼び掛けに応えて、話があると呼び止める父親を無視して（ブルーノにおいては、大文字の〈他者〉よりも想像的な論理が優先される）、ガイに長距離電話し（電話ボックスからの電話中の呼び掛けに対しては、電話で応えなければならない）、ミリアムとの離婚話がうまく行かなかったことを確認することになるであろう。この電話は、ガイの承諾と殺人の依頼に対する、ブルーノの側からの承諾あるいは確認である。テニスの試合前の控室にいると思われるガイが一方的に電話を切っても、最早ブルーノがミリアムを殺害するのを止めることは出来ない。ブルーノの最初の呼び掛け（列車での会話）に応えて、ガイは自らの邪悪な欲望を露わにし、ブルーノに対して想像的な呼び掛けを行ってしまったのであり、ガイの欲望は最早ブルーノへと移動してしまったのであるから。ブルーノは、メトカフの駅前の、ガイが電話していたその同じ電話ボックスに入って、電話帳でミリアムの住所を調べ、彼女を殺害する。

次に問題となるのは、ミリアムを殺したいという欲望がガイからブルーノへ移動したのと入れ替わりに、ミリアム殺害の罪がブルーノからガイへと移動するのであるが、その瞬間がどのように視聴覚的に演出されているかである。

#### 注

- 1) 『見知らぬ乗客』における2という数字あるいは対になったものの重要性については、クロード・シャブロールとエリック・ロメール (Chabrol & Rohmer 1957→1986:112) やドナルド・スポトー1994:246-250、ムラデン・ドラール (ジジエク (監修) 1994:205-6) らの指摘を参照。
- 2) ヒッチコックはインタビューの中で、線路の交差のシンボリックな効果について語るトリュフォーに対して、『見知らぬ乗客』の冒頭のシーンの線路のイメージは歩いていく足のモチーフの論理的な連続であって、あのようにやるしかなかったんだよ。…なぜって、カメラは線路すれすれにすべっていくわけだからね。ロバート・ウォーカーとファーリー・グレンジャーの靴が列車のなかでぶつかりあうまではカメラをそのままの低い位置にしておかなければならなかったんだよ。」と述べている (ヒッチコック／トリュフォー1982→1990:195)。
- 3) 誤って、あるいは少なくとも少し不正確に、二人の靴が偶然に触れ合ってしまったと記述する多くの論者がいる一方で (スポトー1994:249、ジジエク (監修) 1994:202等々)、ロビン・ウッドは、ブルーノの足がガイの足よりも常に先に示され、先に席についていたブルーノの足にガイの足がぶつかってしまったことを正しく指摘している。ただし、その理由が、二人の出会いが偶然であり、ブルーノが仕組んだものではないことを強調するためだというウッドの解釈は、「健全」な構造におけるこの演出の機能を正しく指摘してはいるが、「病的」な構造における機能は見落としている (Cf. Wood 1960:86)。  
なおこの演出についての、ウッドの議論も踏まえた別の解釈については、確井 2006:29-30を参照。
- 4) ガイの「テニス選手なんて大したことありませんよ。[A tennis player isn't so important.]」という謙遜に対して、ブルーノは重ねて「(立派な) 仕事をしている人たちは重要(人物)です。[People who do things are important.]」と答える。
- 5) アン・モートンの父親を上院議員にし、主たる舞台をワシントン D.C. にしたのは、原作にはない映画のオリジナルの設定である。

なお、ガイの父親を登場させないのは、モートン上院議員一人をガイの「父親」として印象付けるためである。彼の母親及びモートン上院議員の

妻（ガイの未来の義理の母親）が登場しないのは、第一節の註18（木村2012b:102(57)）でも述べたように、『見知らぬ乗客』より後の多くのヒッチコック映画において、母親あるいは母親的な人物は登場人物の幼児性を強調する存在として登場するため、ガイを、とりあえずは象徴的な秩序に参入しようとしている者として提示するためには（実はその参入は後に述べるように阻害されているのだが）、そのような母親を登場させることは演出上の邪魔になるからである。もちろん、登場人物をなるべく少ない数に整理して観客に覚えやすくしなくてはならないという古典的ハリウッド映画としての経済性への配慮が前提として働いている。

- 6) バーバラの年齢は作品中では言及されない。パトリシア・ヒッチコックは撮影時二十二歳であるが、童顔であるため、まだ十代か、二十歳そこそこにしか見えない。

バーバラはモートン家の「子供」であり、思っていることを何でも口にしてガイ（とアン）の隠れた（抑圧された）欲望を代弁する。彼女は、ミリアムが死んでガイとアンが障害なく結婚できると話し、「何でも思ったことを口にするものではない」と父親からたしなめられると、「私は政治家ではない」と言い返して大文字の〈他者〉を揶揄する。

- 7) ガイは、ブルーノが殺人について語り始めると、「殺人は法律に反する。[murder is against the law.]」と一度は象徴的秩序を持ち出して話を遮ろうとするが、それを徹底することは出来ない。

- 8) ガイは、ブルーノの“We do talk the same language.”というセリフを“Sure, Bruno, we talk the same language.”とジョークでそのままオウム返しにしてしまうのだが、これをブルーノは承諾の返事と解釈する。なお本論考の旧ヴァージョンには、後者のセリフに関して小さからざる再録ミスがあった。記して訂正する。

- 9) だからこのライターは基本的には愛のプレゼントであり、その限りににおいて愛の印であるのだが、これを交換殺人の「契約上の担保」とするムラデン・ドラールの解釈（スラヴォイ・ジジエク（監修）1994:208-9）は、誤りとまでは言わないにせよ、少し違う。交換殺人の約束は、ブルーノの求愛にガイが応えた結果であって、単なる利害の一致によるのではないからである。それは愛の約束であって、単なる契約ではない（結婚が単なる契約ではないのと同じように）。

ただし、ライターがガイの「表象代理」であるとする点については、ドラールの解釈は妥当である。この点に関しては、映画終盤のクロスカッティングにおいて、ブルーノの握りしめるこのライターと同じ、交差する二本のテニスラケットの模様が、試合を終えたガイの着るプレザーの胸にも付いているという演出を指摘しておく。つまりこのライターは、換喩的にだけでなく、隠喩的にもガイと密接に結び付けられている。

- 10) 国会議事堂 (Capitol) は、古典的な三度の反復の法則に従ってさらにもう一回、ブルーノがモートン家にいるガイに電話ボックスから電話している背景にも登場する。大文字の〈他者〉(モートン上院議員)の下に庇護されているガイとの間で、ブルーノはその眼をかいぐって想像的欲望を巡る遣り取りをしようとするのだが、それを象徴的秩序の側は見逃さないのだ。
- 11) さらに、ブルーノは、パーティーで老婦人の首を絞めてみせる前にもう一度この両手の形をする。この両手の形が人の首を絞める身振りであることが繰り返し強調されているのである。
- 12) 古典的ハリウッド映画における顔の照明と顔への影の付け方に関しては、加藤幹郎 1996a:335-344を参照。古典的ハリウッド映画の照明全般、特にその基本である3点照明 (three-point lighting) に関しては、Bordwell et al. 1985:52-53, 404-414を参照。
- 13) なお、ブルーノが席を移動する際に、彼の影が一瞬ガイの顔を覆う。これは、この後ブルーノがガイにもたらす災厄を暗示する演出である。加藤幹郎 2005:41は、『裏窓』のリザ (グレース・ケリー) の初登場のシーンで、リザの影がジェフ (ジェームズ・スチュアート) の顔を大きく覆い、リザがジェフに不安をもたらす女性であることを暗示していると指摘している。実は同様の演出は、『汚名』においてデブリン (ケーリー・グラント) がアリシア (イングリッド・バーグマン) の救出に駆け付けるシーンで、ベッドに寝ているアリシアをデブリンが抱き起こそうとするときに、その影が彼女の顔を覆うところにも見られる。『汚名』は本当にハッピーエンドで、デブリンのアリシアへの愛は真実なのだろうか。少なくとも『汚名』における二重化あるいは分裂は、加藤 2005:77の言うような「あくまでも凡庸なミステリとサスペンスの枠内におさまるもの」ではありえない。
- 14) 古典的ハリウッド映画においては、ミュージカル映画とギャング映画を主たる例外として (フレッド・アステアやジーン・ケリー、あるいはジェームズ・キャグニーならば、エナメルのシューズを履くことも、縞のスーツを着ることもある)、男性主人公は落ち着いた服装をしているのが通例である。男性主人公、あるいはそれに近い男性の登場人物が例外的に派手な服装をしている場合には、その人物がどこか「普通」ではないことが含意されている。例えばヒッチコック映画においては、縞のスーツを着て登場する『断崖』や『汚名』のケーリー・グラントは、その道徳性に大いに疑念を抱かせる人物である。
- 15) 靴とズボンのディスクリプションについては、スポトー1994:249と碓井 2006:29を参照した。
- 16) 後述する通り影の演出が後のシーンで変化するように、このポケット

チーフは後にガイに引き継がれることになる。

- 17) この影が水平方向に伸びる影であることは、出会いのシーンでブルーノの顔に差していた輪郭のはっきりした影が、ブラインドの筋であり、水平方向に延びるものであったことと対応している。

### 主な参考文献

- 『作家主義 映画の父たちに聞く』, 奥村昭夫訳, リプロポート, 1985.
- Allen, Richard & Sam Ishii-Gonzles (eds.) 2004, *Hitchcock. Past and Future*, Routledge.
- Bordwell, David, Janet Staiger, & Kristin Thompson 1985, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, Routledge & Kegan Paul.
- Branigan, Edward R 1984, *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Mouton Publishers.
- Brill, Lesley 1988, *The Hitchcock Romance*, Princeton U.P.
- Chabrol, Claude & Eric Rohmer 1957→1986, *Hitchcock*, Editions Universitaires. Nouvelle éd. avec la préface de Dominique Rabourdin, Ed. Ramsay.
- Corber, Robert J. 1993, *Hitchcock, Homophobia, and the Political Construction of Gender in Postwar America*, Duke U.P.
- Corber, Robert J. 1999, “Hitchcock’s Washington: Spectatorship, Ideology, and the “Homosexual Menace” in *Strangers on a Train*”, in Freedman and Millington (ed.) 1999, pp. 99–121.
- Durgnat, Raymond 1974, *The strange Case of alfred Hitchcock. or The Plain Man’s Hitchcock*, the MIT Press.
- Freedman, Jonathan & Richard Millington (eds.) 1999, *Hitchcock’s America*, Oxford U.P.
- ジャン＝リュック・ゴダール 1998, 『ゴダール全評論・全発言 I 1950–1967』, 奥村昭夫訳, 筑摩書房.
- Granger, Farley with Robert Calhoun 2007, *Include Me Out. My Life from Goldwyn to Broadway*, St. Martin’s Griffin.
- 筈見有弘・稲川方人・清水美紗・HOP 企画 (編集) 1984, 『ヒッチコックを読む やっぱりサスペンスの神様!』, フィルムアート社.
- バトリシア・ハイスミス 1972→1998, 『見知らぬ乗客』, 青田勝訳, 角川文庫. 改版初版, 1998. (Patricia Highsmith 1950, *Strangers on a Train*, Harper & Brothers. Norton paperback.)
- アルフレッド・ヒッチコック／フランソワ・トリュフォー 1982→1990, 『映画術』, 蓮實重彦・山田宏一訳, 晶文社. 増補版, 1990.
- アルフレッド・ヒッチコック, シドニー・ゴットリーブ 1999, 『ヒッチコック映画自身』, 鈴木圭介訳, 筑摩書房. (Gottlieb, Sidney 1995, *Hitchcock on*

*Hitchcock*, Univ. of California Press.)

加藤幹郎 1996a, 『映画ジャンル論 ハリウwoods的快楽のスタイル』, 平凡社.

加藤幹郎 1996b, 『映画 視線のポリティクス 古典的ハリウwoods映画の戦い』, 筑摩書房.

加藤幹郎 2001, 『映画とは何か』, みすず書房.

加藤幹郎 2005, 『ヒッチコック『裏窓』 ミステリの映画学』, みすず書房.

木村建哉 2012a, 「古典的ハリウwoods映画における不自然な自然さ: ヒッチコック『裏窓』(1954年)の冒頭場面を例として」, 『成城文藝』第220号, pp.73 (14)-52(14).

木村建哉 2012b, 「ヒッチコック『見知らぬ乗客』における欲望/罪の移動の視覚化: 深夜の密談のシーンの分析を中心に(1)」, 『成城文藝』第221号, pp. 115 (44)-99(60).

Krohn, Bill 2000, *Hitchcock at Work*, Phaidon Press.

ジャック・ラカン 2000, 『精神分析の四基本概念』, ジャック=アラン・ミレー編、小出浩之・新宮一成・鈴木國文・小川豊昭訳, 岩波書店. (Jacques Lacan 1973, *Le Séminaire, Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* 1964, texte établi par Jacques-Alain Miller, Ed. De Seuil.)

McGilligan, Patrick 2003, *Alfred Hitchcock. A Life in Darkness and Light*, Regan Book.

ドナルド・スポトー 1988a/b, 『ヒッチコック—映画と生涯』上下巻, 勝矢桂子他訳, 山田宏一監修, 早川書房. (Spoto, Donald 1983, *The Dark Side of Genius. The Life of Alfred Hitchcock*. Little, Brown and Company, 1993.)

ドナルド・スポトー 1994, 『アート・オブ・ヒッチコック 53本の映画術』, 関美冬訳, キネマ旬報社. (Spoto, Donald 1976, *The Art of Alfred Hitchcock. Fifty years of His Motion Pictures*, Hopkinson and Blake. 2nd ed., completely revised and updated, 1992.)

Taylor, John Russell 1978→1980, *Hitch. The Life and Times of Alfred Hitchcock*, Pantheon. Berkley Edition, 1980.

碓井みちこ 2006, 「悪役をめぐる映像テキスト: ヒッチコック『見知らぬ乗客』」, 『映像学』, 76号, 日本映像学会, pp.25-46.

White, Patricia 2000, "Hitchcock and Hom (m) osexuality", in Allen and Ishii-Gonzles (eds.) 2004, pp.211-227.

Wood, Robin 1960, *Hitchcock's Films Revisited*, Columbia U.P.

スラヴォイ・ジジェク (監修) 1994, 『ヒッチコックによるラカン』, 露崎俊和・新谷淳一・木村建哉・田上竜也・辻部大介・梅宮典子訳, トレヴィル. (Žizek, Slavoj (dir.) et al. 1988, *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock*, Navarin Editeur.)

スラヴォイ・ジジェク (編) 2005, 『ヒッチコック×ジジェク』, 鈴木晶・内田

樹訳，河出書房新社．(Žižek, Slavoj (ed.) 1992, *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*, Verso.)

#### 映像資料

『見知らぬ乗客』 *Strangers on a Train* (1951)

DVD：ワーナー・ホーム・ビデオ DL-11062, 2004.